

W.S. モーム『月と六ペンス』における語り手「わたし」の効果について

著者	久木元 信一郎
著者別名	KUKIMOTO Shinichiro
雑誌名	東洋大学大学院紀要
巻	53
ページ	179-190
発行年	2016
URL	http://id.nii.ac.jp/1060/00008783/

W.S. モーム『月と六ペンス』における語り手 「わたし」の効果について

文学研究科英文学専攻博士後期課程 1 年

久木元 信一郎

はじめに

ウィリアム・サマセット・モーム (William Somerset Maugham 1874-1965) は、『月と六ペンス』(*The Moon and Sixpence*) において、主人公、チャールズ・ストリ克蘭ド (Charles Strickland) という特異な芸術家の生涯を通じ、人間存在の不可解さや、モーム独自の芸術論といった、深遠なテーマを巧妙に描いた。そして、これらのテーマは、この文学作品において、一人称の語り手、「わたし」の存在により、更に深淵な領域へともたらず効果を生み出している。もちろん、古今東西の文学作品において、一人称単数「わたし」を語り手とした文学作品は、さほど珍しいものではない。確かなのは、モーム自身が長編小説において、一人称ナレーター「わたし」を明確に、語り手として登場させたのは、『月と六ペンス』が意外にも最初だということだ。その一方で、モームは、短編小説においては、これまでに、幾度もこの技法を用いて素晴らしい成果を上げている。モームの幾多の作品の中で五番目に出版された短編集はその名も『一人称単数』(*First Person Singular*) である。しかし、実は、予想に反して、モームの長きに渡る作家としての生涯において、中でも、モームの記した長編小説においては、この技法を用いたことは意外にも三度しかない。すなわち、『月と六ペンス』、『お菓子とビール』(*Cakes and Ale*)、『剃刀の刃』(*The Razor's Edge*) である。ここでは、モームの代表作の一つであるこの作品において、その語り手「わたし」がどのような役割を果たし、また、この作品が物語として完成される上でどのような効果を上げているのか考察したい。

1

文学の領域における「語り」の研究は、かつては、文体論という枠組みの中で論じられ、文学研究というジャンルの中において、一つの独立した方法論としてではなく、その枝葉の部分として位置づけられる傾向にあった。しかし、1960年代になって、ウェイン・C・ブース (Wayne C. Booth 1921-2005) の『フィクションの修辞学』(*The Rhetoric of Fiction*) によっ

て、文学における「語り」の技法や手法そのものに目が向けられるようになり、「語り」の重要性が文体論から飛び出して論じられるようになった。ブースは、小説という媒体を、「示す小説」と「語る小説」に明確に分類し、小説とは本質的に「語り」であり、小説とは、作者と読者とのコミュニケーションの媒体なのだと論じた。このようなスタンスを踏まえて、ブースは様々な分析を施し、根本的に小説とは、「語り手の声」の分析であるとした。そして近代の作家たちは「語る」ことから「示す」ことへと文学に対する認識の進化を促そうと努力を重ねてきた。ブースによって、「語り」という技法の重要性が、ようやく文体論という領域から独立し、ひとつの方法論として論じられるようになってきたといえる。そして、その後、ジェラルド・ジュネット（Gérard Genette 1930-）が、1966年から1972年にかけて、『フィギュールⅠ、Ⅱ、Ⅲ』（*Figures I-III*）を、また、1970年に、『物語のディスコース』（*Narrative Discourse*）を発表する。ジュネットは、文学研究において、一人称小説という形態を持つ小説の分析を突き詰め、「誰が見ているのか」という問題と、「誰が語っているのか」という問題を明確に区別し、語り手の人称それ自体の問題よりも、語り手の「視点」という問題に着眼点を定めた。ジュネットは、この「視点」に関して、次のように述べている。

…このテーマを扱った理論的研究（それらは、本質的には単なる分類に終始している）は、遺憾ながら、その大半が、本書において私が叙法と呼んでいるものと、態と呼んでいるものを混同しているのである。言い換えるなら、どの作中人物の視点が語りのパースペクティブを方向づけているのか、という問題と、語り手は誰なのか、というまったく別の問題とが、あるいは、より端的には、誰が見ているのか、という問題と誰が語っているのかという問題とが、混同されているのだ。（ジュネット217）

ジュネットは、これまでの「語り」の研究においては、「叙法」と「態」の混同、つまり、「誰が見ているのか」という問題と、「誰が語っているのか」という問題が混同されていると指摘し、語り手自身が口述している状況でないにもかかわらず、それらを語り手と呼ぶ場合や、また、それらが複雑に絡み合った複合的な状況（叙法＋態）さえも存在するということを明晰に整理し、論じた。その後、更に、ツヴェタン・トドロフ（Tzvetan Todorov 1939-）により、1977年に『象徴の理論』（*Theories of the Symbol*）を、また、翌1978年に『象徴表現と解釈』（*Symbolism and Interpretation*）等の著述において、これらを発展させ、集約させてきた。トドロフは、小説において、「作者」の介入は問題とされず、作品や語り手の道徳を重んじた、かつてのブースの論理とは異なり、それらに、余計な価値判断などの付加価値を一切加えずに、即物的に「語り手」の解剖を進めてきたのである。そして、文学研究における「語り」のディスコース理論というジャンルを確立し集約に至った。ジェラルド・ジュネットの『物語のディスコース』などの著作で表現される、文学理論の優れた点は、眼

前の小説を即物的に分解している点であり、それは、生物学における、眼前のカエルを解剖する生物学の実験のようなものであり、文学という媒体を解剖学的、臨床学的に解釈する手法である。文学研究においては、それまで「語り手」にのみ焦点を当てるという方法論は、一般的ではなく、彼らナラトロジストの功績によってようやくナラトロジーという理論が文学研究におけるひとつの方法論として、注目されることになったといえる。

2

この作品における特質のひとつは、物語が終始、話の筋には直接関係のない、「わたし」という、新進気鋭の小説家という配役として設定された第三者的人物の語り手により語られ、レポートという形を借りてこの作品の構成が淡々と運ばれていることにある。モームは、この技法を実に巧妙に用いながら、この作品を構成し、更には、テーマと緊密かつ、有機的に結びつけて、この作品を完成させている。58章から構成された『月と六ペンス』は、主に、主人公チャールズ・ストリ克蘭ドの所在地によって、ロンドンの時代（第1章～第10章）、パリの時代（第11章～第44章）タヒチの時代（第45章～第58章）という大きく3つのエピソードによって構成され、分量にしてそれぞれ、2、3ページで成り立っている。冒頭部に構成されたロンドン時代のエピソードでは、中産階級特有の俗物的な世界が描かれている。男たちは仕事、生産に従事し、夫人たちは、文化芸術のパトロン気取りでいる。一人称の語り手「わたし」は、それらの世界から、敢えて距離を置き、それらに安易に従属してしまう立場をとらず、自分なりの視点で冷静に「語り手」としての任務を遂行している。この導入部の意図することは、ストリ克蘭ドが嫌悪する、月並みで、本質的に俗物的な光景を読者の前に開示することにある。そのための素材を並列してゆく中で、モームは、その後に起こりうる事象を暗示するかのように筋を展開させてゆく。これは、モーム自身の周到な計算による構成であると言える。この作品は次のように起筆される。

告白するが、はじめてチャールズ・ストリ克蘭ドと知り合ったとき、彼に人と変わったところがあるとは、私には夢にも考えられなかった。しかし、今日では、彼の偉大さを否定するものは、まずないであろう。(モーム11 〈以下、本書からの引用はすべて引用末尾にページ番号のみ記す〉)

このような書き出しにより物語の幕が開かれるが、この時点で、既に、「わたし」が最初に出会ってから、今現在の間にストリ克蘭ドが既に、凡人から天才へと変貌を遂げているということが暗示されていると読むことが出来る。同時に、一人称の語り手「わたし」はさほど洞察力に優れた人物でも、人並み外れた分析力を持った慧眼の持ち主でもなく、至極普通の一介の駆け出しの作家に過ぎないという印象を冒頭から我々読者に刷り込ませている。

当時の「わたし」の眼には、文字通り凡庸な市民のひとりにすぎなかったストリ克蘭드가、今や芸術界の絵画の領域において、大家として認められていくこととなるが、「わたし」自身は、終始、ストリ克蘭ドに対して、慧眼を有する認識力を持った人物として形容されず、以下の例のように、ごく普通のひとりの平凡な作家として設定されている。

一個の人間というものを構成している資質が、いかに雑多なものであるか、わたしにはよくわからなかったのだ。いまだからわたしは、卑小と壮大、残忍と寛容、憎悪と愛などが、同じ一個の人の心の中に肩を並べて生きうるものだと言うことも、ようやくわかってはいる。(91)

逆に、もし、仮に「わたし」が慧眼を有し、先見の明が並々ならぬものであり、ストリ克蘭ドの一見平凡な生活の中で、「わたし」の心の中に、後に開花する潜在的な芸術センスを予見しているような眼力を持ち合わせているような登場人物であったならば、この小説の出来は平凡なものに終わっていたであろう。この効果は、モームによって意図的に仕組まれ、綿密にデザインされたものであり、この作品を作り上げるうえで、また、この作品の内容を更に深みのあるものへと発展させるための重要な技法であると言える。「わたし」は、たまたまロンドンの街角で出会ったローズ・ウォーターフォード (Rose Waterford) より、ストリ克蘭드가、突如、失踪した事実を知らされる。モームは、ローズの軽薄な口ぶりによって、単なる一介の40過ぎの男が引き起こした恋愛沙汰であるかのようにこの事件を表現し、ローズの認識をニュースソースとした事実自体もあやふやなものとして描写し、我々読者の前には、事の真相を安易に明かしはしない。このあたりの展開は、モームの想定する真実らしさとは如何なるものなのかということと関わってくる。「わたし」は、状況の克明な説明はせず、ローズからの伝聞のみによって事実関係を表現している。一介の中年の株仲間買人であるストリ克蘭ドは、芸術追求のために、突如、妻子を捨て、家を離れた。これはストリ克蘭ドにとって最初の異変とも言える行動であった。ストリ克蘭ドは、その後、パリで新たな女性と過ごし、彼女を死に追いやった。常識的に考えれば、ストリ克蘭ドの行動は残忍で反社会的である。しかし、ストリ克蘭ドの行動は単に衝動的で愚かであるとは断定できない。ミセス・ストリ克蘭ド (Mrs. Strickland) は、彼らが結婚して間もない頃、ストリ克蘭ドに元々絵を描く趣味を持つこと、またストリ克蘭ドの描く絵画の出来が酷く、家族から嘲笑をかっていたことを思い出す。「わたし」はこの異様な人物が我々と何一つ変わらない一介の人間であるかのように、次のように紹介する。

学校を出たばかりの少年ストリ克蘭ドは、なんらの嫌悪の気持ちも持たずに、株式仲間買人の事務所へ入った。結婚するまでは、仲間と同じように、ごくあたりまえの生活

を送り、取引所ですこしばかりの投機を試みたり、ダービー競馬や、オクスフォード対ケンブリッジ対抗競漕に、一ポンド金貨一、二枚程度を賭ける興味は持っていただろう。暇なときには少しはボクシングもやっただろうと思う。マントルピースには、ラントリヤ、メアリ・アンダスンの写真を飾っていた。「パンチ」や「スポーティングス・タイムス」などを読んでいたし、ハムステッドへ踊りに行くこともあった。(225)

「わたし」の眼を通して、ストリ克蘭ドについて考察する限り、「わたし」にとってストリ克蘭ドの偉大さは、成功した政治家、軍人のそれではないし、また、「わたし」は、ストリ克蘭ドが残した具体的な芸術作品について、そして、その技巧に関して云々というような評論家的な見解は一切示していない。ごく一般人としての「わたし」の眼に映った姿として、次のように描かれる。

チャールズ・ストリ克蘭ドの偉大さは本物だった。彼の芸術が気に入らない人であっても、どうしても、それに対して関心を払わずにはいられないだろう。(中略) ただ一つ疑いの余地がないのは、彼が天才だったということである。わたしにとって、芸術で最も興味があるのは、芸術家の個性なのであって、それが非凡なものであれば、数多くの欠点も喜んで許すつもりである。(11)

「わたし」は、ストリ克蘭ドについての回想を始める以前に、書き出しの部分で既に述べているように、芸術家としての作品そのもののクオリティ云々よりも、その人の個性、また人間そのものの魅力により強い興味を抱いていた。だが、実際のところ、「わたし」は、ストリ克蘭ドに初めて会った時、ストリ克蘭ドに対して特別な印象を持つことは無かったと語っている。それどころか、「わたし」はストリ克蘭ドのあまりの善良さに、ストリ克蘭ドに会うことは時間の浪費とすら考えている。ストリ克蘭ドにとって最も身近な人物であろうと考えられる妻のミセス・ストリ克蘭ドですら、夫のことを退屈な人物と考えているくらいである。画家を志す前のストリ克蘭ドに会った時、「わたし」はストリ克蘭ドに何の魅力も感じていない。大男で造作が並外れて大きい、平凡であるというのが「わたし」のストリ克蘭ドに対する第一印象である。しかし、画家を志してパリへ行ってからのストリ克蘭ドに対し、再会したときの印象をこう語っている。「この前会ったときには、きちんとしてはいたが、落ちつきがなかった。ところがいまは、だらしがなく、髪もぼうぼうとしていたが、完全に安定している感じだった。」(63) このように「わたし」がストリ克蘭ドから受ける印象は以前とは異なっている。そして、ストリ克蘭ドは、自らの究極の芸術を実現するために、日常生活さえもことごとく捨てていく。一方のミセス・ストリ克蘭ドは、始めは、「わたし」にとって興味のある人物として描かれていたのだが、後に、見

栄という仮面で覆いつくした俗人であったことが露見してしまう。世間体を重視するというその態度は、モーム自身が青年期を過ごした英国ヴィクトリア朝の価値観そのものであり、ミセス・ストリ克蘭ドは、世間の意見が自分の意見であるとして疑うことのない偽善者であり、モームの嫌悪するタイプの俗物である。「わたし」は、自分自身の目と耳で直接見聞した事実だけを、見聞の順序に従って報告したまでである。あたかも体の一番かゆいところを搔かずに、その周囲を搔いているようなもどかしさを覚える。このことをモームは次のように述べている。

さて、これから先のわたしの知っている事実は、断片的なものだ。わたしのおかれている立場は、ただ一本の骨から、絶滅したある動物の外見ばかりでなく、その習性までも復元しなければならぬ生物学者のそれである。(253)

「わたし」は凡庸な経歴を持つ作家として設定され、常に傍観者であり、物事を鋭く見つめているものの、単に見つめているだけにすぎない人物と見える。ここでは、「わたし」がそのような、あくまでも第三者的な立場を取り続けていることにも注目してみたい。つまり、「わたし」は、物語中の社会生活において、できるだけ安全に進まなくてはならないという一般人としての知恵から、無難な選択をせざるを得ない。そして、いつでも、常識をもった人物としての物の見方をするを余儀なくされている。「わたし」が初めてストリ克蘭ドに出会った時には、まだ23歳であり、ストリ克蘭ドに対して特別な印象をもたなかった、という事実に対し、後になって己の鈍感さを自覚している。しかし、それは「わたし」が健全な物の見方をしていたことの証拠のひとつにほかならない。このことに対し、もう一点、同様な例として、ストリ克蘭ドが、妻子を捨て、絵を描くために家出をする場面がある。プロット上ではハプニングとして描かれてはいるが、実際のところは、ストリ克蘭ドは、子供の時から画家を志望していたのは事実であるし、一年ほど前からは、夜、絵を習いに行っていたと告白していることから、家族を捨て、画家への道を志すことは予め計画されていた行動とも言える。一方、ストリ克蘭ドの失踪について聞いた「わたし」はストリ克蘭ドの行動にただ驚くばかりである。常識人である「わたし」はこの事件に目を丸くして見つめることしかできない。「わたし」は、ストリ克蘭ドという人物、つまり、モームの理想的芸術家への思いについて行けず、動揺しているだけの存在であり、あくまでも、傍観者的立場を貫き通している。この効果によって、作者によるひとりよがりの心理分析などをされるよりも、読者側がより深く各自の創造に訴えることが可能になり、より一層、人間の不可解さに突き当たるという特筆すべき効果をもたらしている。

3

この作品における、第45章から第58章に渡る終結部、タヒチの時代のエピソードにおいて、それまでのストーリーの流れとは、多少趣が異なる印象を我々に与える。このタヒチのエピソードにおいては、作者モーム自身により、その生涯も行動様式も奇異に写るストリ克蘭ドという人物に真実味を持たせようと、読者に何らかの印象操作をしていると考えられる。終始客観的に見聞を述べるのみという、ある意味、不親切なレポーターの役割を「わたし」に徹しさせ、決して、ストリ克蘭ドの心理の領域にまで踏み込んで、その変貌の過程を克明に語らせることはしない。一人称の語り手「わたし」にわからないものはわからないままという立ち位置をとらせてきた。そのような語り手を創造したモームは、終結部のタヒチのエピソードに関しては、それまで設定されたロンドンやパリのエピソードのように、ストリ克蘭ドと「わたし」両者の関係性を「わたし」の視線で描くことも、また、「わたし」による語りという形態を採ることもせず、ストリ克蘭ドと直接的に関わりを持った様々な人物による第三者的な視点によって、ストリ克蘭ドが生きていた生活ぶりについて語らせるという、これまでの作中の流れとは明らかに異なる形態を採用している。なぜ、モームは、この作品の有機的な構成を阻害してまで、このような形態を展開したのであろうか。具体的な例を挙げると、マルセイユのニコルズ船長 (Captain Nichols)、タヒチのユダヤ系商人コーエン (Cohen)、旅館の女将ティアレ (Tiare)、医師クトラ (Dr. Coutras)、といった人物たちであり、彼らによってストリ克蘭ドの様々なエピソードが、オムニバス形式で、間接的に語られてゆく。モームにとって、敢えて、それまでの構成やストーリー自体の流れを崩壊させてまで、突如このような形式の転換を行なった意図は、読者に対し、数多くの目撃者によるストリ克蘭ドの生前のエピソードを羅列することによって、ストリ克蘭ドという人物の存在にリアリティを与えるという意図のためだけに用いたとは言えないであろう。これに関して、「わたし」自身は、以下のように述べている。

わたしの計画では、ここのところで、この本は結末になるはずであった。わたしがはじめ考えたことは、タヒチにおけるストリ克蘭ドの晩年についての記述と、そのすさまじい死の模様からはじまって、過去にさかのぼり、出発点の彼についてわたしの知っているかぎりのことをのべるつもりだったのだ。そうする心になったのは、なにも奇を好んでそうしたかったのではなく、ストリ克蘭ドが、彼の想像力をかきたてた未知の島を求めて、その孤独の魂にわたしには測り知れぬ幻をいだきながら出立した、というところで彼と別れたかったのだ。(252-253)

「わたし」は、いったんここで筆を置こうと考えたのにもかかわらず、ストリ克蘭ドの

リアリティを明確にするために、敢えて構成を崩してまで、ルポルタージュ形式をとったと考えられる。一方、このタヒチのエピソードに関して、藤井良彦による『サマセット・モームの輪郭』において、興味深い言及がある。

モームは、このロマンティックで洒落た構図をこの小説の構成とはしなかった。高すぎるともおもえる代償を払って、ストリ克蘭ドの实在の証のほうを取ったのである。しかし更に考えてみると、この最後の数章の構成の波瀾（あるいは破綻）は、ただ、上述のような意味だけのものでしかなかったのであろうか。(中略) モームは、魅力はあるが、読者を納得させがたいこの小説のテーマに「真実らしさ」を与えるために、冷静なる第三者「私」を語り手として登場させた。しかしストリ克蘭ドの変貌に啞然とする「私自身」がストリ克蘭ドの陰に隠れて変質していったのではあるまいかということである。それは、人生経験の蓄積によって人間に深みが出てきたということではない。「私」はストリ克蘭ドに対して、冷静な語り手の姿勢をいつまでもとり続けることができなくなってきたという意味での変質を言うのである。「私」は、ストリ克蘭ドに情熱を注ぐ「モーム自身」へと変質して行ったのである。語り手は最早語り手として適応しなくなった「私」は客観的であることを職務とする「私」であることに耐えられなくなったのである。「私」はその占めている座を降りざるを得なくなった。(藤井125)

藤井氏によるこの指摘は、タヒチのエピソードにおける破綻とも言えるべき構成の変化を、むしろ、この小説に真実味を加え、ストリ克蘭ドに生身の人間として生気を与え、生きた人間としての印象を読者に提供する技法として成功を取めていると述べている。一人称の語りでは、「語りの場にいるわたし」と「体験している時空間にいるわたし」という主に二種類の空間に所属していることが想定されるが、このタヒチのエピソードにおいてはそのいずれかにも属さない他者の手を借りて、その場の状況を述べている。この奇妙な語りの形態は、モームによって綿密に計算され、見事にデザインされた一種の特殊な表現形態と言える。また、作者、語り手という両者の相関関係の中において、物語には必ず語り手の存在が欠かさないが、これは当然「作者」とは異なる存在である。読者が「作者」と想像するのは、物語に「内包された作者」に過ぎないと表現される。また、語り手に人格を認めるか認めないか、人称が一人称か三人称か、それらによりどのような効果が生じられるかといった相違や論点は、研究者により意見が分かれるところでもある。更に、人称に関して考える場合、日本語という言語自体にも特有の問題があると思われる。人称という問題を考えるうえで、日本語の動詞は、主語に応じて活用する法則はなく、文の述部に人称変化も存在せず、格変化などによって人称を示すものもなく、英語やフランス語に比べると、明確な人称の概念がなく、人称という概念自体が薄い、もしくは弱いということが言える。ジェラルド・ジュネットは『物

語のディスクリール』において、一人称の小説と三人称の小説には大きな差異を認めず、究極的には同じ方法論によって分析ができると述べた。一人称小説、三人称小説という表現自体が、ある意味、日本語で書かれた小説においては、それが、一人称の小説か三人称の小説を区別する場合、結局それをフランス語、英語、ドイツ語のような述部に格変化が起こる言語に翻訳してはじめて一人称になるか三人称になるのだということが言える。この意味においては、人称という概念自体が何であるのか、また、この事象は、個々の文化的背景や因習に影響を受けたうえでの認識の差異により生じてくる問題であるとも考えられる。これらを踏まえて、このタヒチのエピソードを考察すると、人称という問題の奥深さに改めて気づくことが出来る。

まとめ

一人称の語り手は、大別すると、作中の世界にいるか、作中世界とは離れた超越的な位置にいるかのいずれかであると言える。ジェラルド・ジュネットは、前者を「等質物語世界的」、後者を「異質物語世界的」と呼んでいる。前者の語り手は、作中世界そのものに存在する上、作中のどこかに語りの場を持ち、作中人物による限定された視野を持って語ることになる、一方、後者の語り手は、作中世界を超越した世界に存在し、作中人物や、作中人物の心象世界、また、物理的場面のどこにでも存在することができる。全知を装うことも作中の任意の地点に位置することも、強引に場面を展開することも可能だ。更に、後者の語り手は、すべての作中人物の心象世界に入り込む能力を持っている。しかし、場合によっては、その能力が足かせとなり、作品のクオリティを損なうものにもなり得る。たとえば、推理小説、探偵小説といったジャンルに属するような作品の場合、全知の語り手は、作品を構成する上で不自然となる。「語り手」が犯人を知り、犯行の動機を知り、殺害の手段を知り、逃走経路を事前に知ったうえで、筋を展開すると、それ以上の謎や好奇心を読者に提供することがほぼ、不可能となる。アーサー・コナン・ドイル (Sir Arthur Ignatius Conan Doyle 1859-1930) による一連のシャーロックホームズ (Sherlock Holmes) が活躍する作品においては、ワトソン (Watson) が一人称の語り手になることによって、物語の終結部において、証拠や、犯行の過程等を分析するホームズの明晰な頭脳を、外側から見て、ホームズの頭脳の働きを感嘆しながら語ることが出来る。「等質物語世界的」な語り手は、作中世界に縛られているために、むしろ有効な語りを展開できると言うことがある。その典型的なタイプは、主人公による一人称の語りである。語り手が作中人物と同等の存在であるがゆえに、作中の物理的な空間から「語り」を発することとなる。そして、この場合、その語りの内容に叙述の形態を選んで語らなければならない。「等質物語世界的」な語りの代表例が、主人公自身による一人称の語り手である。語り手は、基本的に作中人物であるため、作中のどこかの「語りの場から」その場の状況を現在形で語り、この現在時制を基準として。物語世界の出来事を過去形で語

ることになる。更に、先に述べたように、一人称の語りでは、「語りの場にいるわたし」と「体験している時空間にいるわたし」という二種類に分けられる。これには、語り手の視点で語り手の声が主体になる場合、主人公の視点で語り手の声が聞こえる場合、語り手の視点と主人公の視点が対立する場合、また、それぞれの視点が一致する場合、などがある。あるいは、語り手が主人公の外側の世界に焦点を当て作中世界を映し出す鏡として、主人公を利用する叙述の方法、主人公に内的焦点化して、心的侵入をする叙述の方法などもあり、一見単純な形態に見えるが、実際は複雑な可能性を秘めている。一方これら「等質物語世界的」語り手の逆の概念とする「異質的物語世界」とは、作中とは存在基盤を異にする超越的な地点から語ることが出来る。このタイプの語り手は、作中のどこにでも存在可能であり、事件の展開もあらかじめわかっている「全知の語り手」であると言える。この語り手が断言すると読者はそれに従わざるを得ないという制約が生まれる。この作品における語り手「わたし」は、物語のすべてを見抜く全知全能の神のような立場で物語の道筋を運ぶのでもなく、また、作者自身が、直接主人公の中に入り込んで、心理を分析するのでもない。直接関係のない第三者的傍観者に立っている。一人称の語り手「わたし」を通じて書くことは、当然の重大な箇所では疑問点が生じてしまう。そこを読者は、わからないことをわからないこととして残してしまう。ある意味、これは、ひどく無責任な書き方と言える。さらに、この技法の利点は、語り手「わたし」は、専ら自分の見聞したことだけを語るという形式を取ることで、時間軸に沿って筋を記述する必要も無く、現在と過去とを自由に行き来できる上に、途中にいくら空白の時間があっても構わない。また、登場人物達の間性や性格はあくまで「わたし」の目を通したものであって、「これは『わたし』の主観です。本当のところはよく分かりません」という体裁が取れる、その結果、そこに偏見や矛盾があっても読者は文句を言えない。或る意味で、作家にとって誠に都合の良い技法である。しかし、この作品のような人間の深層の不可解さを訴える作品としては、その残された空白の部分が、逆にかえって、作者の余計な心理分析などを開示されるなどよりも、より深く読者自身のイマジネーションに訴えることができる。そして、ますます、人間という不可解な生物のわからなさに突き当たるという奇妙な魅力を生んでいる。これは、もちろん、モームによって巧妙にデザインされた効果であり、この効果そのものがストリ克蘭ドという特殊な人間像をより深淵な存在として読者に印象づける鍵となっている。

参考文献

- Booth, Wayne, C. *Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983 (『フィクションの修辞学』 米本弘一、渡辺克昭、服部典之訳 東京 水声社 1991年)
- Brophy, John. *Somerset Maugham*. London: Longman House, 1969
- Calder, Robert. *W Somerset Maugham & The Quest For Freedom*. London: Heinemann, 1972

- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. translated by Jane, E, Melvin. New York: Cornell University Press, 1983 (『物語のディスコース』花輪光、和泉涼一訳、東京 水星社 1985年)
- Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*, translated by Alan, Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982 (『フィギュール』平岡篤頼、松崎芳隆訳、東京 未来社 1993年)
- Maugham, William, Somerset. *The Moon and Sixpence*. (Penguin Twentieth Century Classics) London: Penguin Books Ltd, 1993 (『月と六ペンス』阿部知二訳、東京 岩波書店 1994年)
- Maugham, William, Somerset. *The Summing Up*. London: Vintage, 2001. (『サミングアップ』行方昭夫訳、東京 岩波書店 2007年)
- Naik, M, K. *W. Somerset Maugham*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1967
- Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*, translated by Catherine, Porter, Ithaca. New York: Cornell University Press, 1982 (『象徴の理論』及川馥、一之瀬正興訳、東京 法政大学出版局 2011年)
- Todorov, Tzvetan. *Symbolism and Interpretation*, translated by Catherine, Porter, Ithaca. New York: Cornell University Press, 1982 (『象徴表現と解釈』及川馥、小林文生訳、東京 法政大学出版局 1989年)
- Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965 (『文学の理論』野村英夫訳、千葉 理想社1971年)
- 今田準造『英米文学の精神分析－人間とは何であろうか－』東京 開文堂1978年
- 上田勤『モーム』東京 研究社1956年
- 木下義貞『英国小説の語りの構造』東京 開文社 1997年
- 高見幸郎『イギリス文学作品論・第十二巻 サマセット・モーム』東京 英潮社1977年
- 外山滋比古『第四人称』東京 みすず書房 2010年
- 中野好夫『モーム研究 中野好夫編』東京 英宝社1975年
- 行方昭夫『サマセット・モームを読む』東京 岩波書店 2010年
- 橋本陽介『ナラトロジー入門』東京 水声社 2014年
- 廣野由美子『一人称小説とは何か』京都 ミネルヴァ書房2011年
- 藤井良彦『サマセット・モームの輪郭』東京 英宝社 1999年
- 前田彰一『物語のナラトロジー』東京 彩流社 2004年
- 三輪正『人稱詞と敬語－言語倫理的考察－』京都 人文書院 2000年
- 山岡寛『「語り」の記号論 日英比較物語分析』東京 松柏社 2001年

A study of specific effect of first-person narration in *The Moon and Sixpence*

KUKIMOTO, Shinichiro

The main character in *The Moon and Sixpence*, Charles Strickland is a London stockbroker who abandons his wife and children to pursue his desire to become an artist indifferent to his boring surroundings. Strickland was a savage, cruel, yet lonely artist. In *The Moon and Sixpence*, the first person singular narrator “I” recalls and talks about him. The purpose of this paper is therefore to make clear the roles of the “I” narrator. I will explore specific effect of the first-person narrator “I” as a series of glimpses into the mind and soul of the central character. Moreover, I will clarify the effect of unique narration form Maugham creates associating it with a theory which called Narratology theory. Narratology is widely known as a one of a literary theory, study of narration, structure, and history. And Narratology theory examines the ways in which a narrative structures our perception of both cultural artifacts and the world around us. Narratology theory constructs analyses of Gérard Genette, Wayne C. Booth, Tzvetan Todorov and other literary critics who examine formal aspects of text on this theory Based on these theories, I studied *The Moon and Sixpence* to figure out what is Maugham’s views of Charles Strickland, and how he represents him through the first person singular narration and tried to examine the characteristics of those elements.